

erwähnt: Ernst Lichtenhahn, Richard Taruskin, Tom Gordon, Ulrich Mosch, Felix Meyer, Hermann Danuser, Niklaus Röthlin und Robert Piencikowski. Dieses internationale Team von Forschern beschäftigt sich z.T. mit philologisch-analytischen Fragen, z.T. mit dem Problem der Gattungsgeschichte. Dass es sich hier eher um eine Negation der durch unerreichbare Meisterwerke schwer belasteten Quartett-Tradition als um deren Fortsetzung handelt, wird schon durch die weiter oben skizzierte Verwendung der Instrumente klar. Die Bezeichnung «Quatuor à cordes» wurde übrigens von Strawinsky vermieden; er nennt sein Werk *Trois pièces pour quatuor à cordes*, wie er auch für Klavier um dieselbe Zeit in der Schweiz *Trois pièces faciles* komponierte. In beiden Fällen beziehen sich die «Stücke» nicht auf die Sonatenform der Klassik oder auf das Charakterstück der Romantik. Als das Flonzaley-Quartett in der Saison 1915/1916 das Werk uraufführte, gab es ihm den Titel *Grotesques*, und 1955 dienten sie als Unterlage für eine Choreographie, die *The Antagonists* genannt wurde. Der sperrige Charakter der Musik kam damit voll zur Geltung.

Die Essays bilden zu einem guten Teil auch eine Rezeptionsgeschichte der Musik Strawinskys und vor allem von dessen «russischer» Periode. Dass der Komponist immer wieder seine Zeitgenossen provozierte, ist bekannt. Hier geht es aber um polemische Auseinandersetzungen, die durch Adorno und Pierre Boulez an Schärfe gewannen. Strawinsky galt als der wichtigste Exponent einer Richtung, die angeblich die Errungenschaften der Moderne verriet. Dass in diesem Punkt die *Paul Sacher Stiftung* Remedur zu schaffen bereit ist, wird durch diese Publikation und noch andere deutlich. Man darf nicht zögern, die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts immer wieder neu zu lesen, um Missverständnisse zu beseitigen.

Theo Hirsbrunner

## Mangel an analytischen Auseinandersetzungen

Carlo Piccardi (ed.): «Paul Hindemith nella cultura tedesca degli anni venti» *Quaderni di Musica/Realtà* 25, Edizioni Nicopoli, Milano 1991, 379 p.

Das italienische Musikleben hat in den letzten Jahren geringes Interesse für die äusserst faszinierende Musik der Weimarer Republik gezeigt. Um diese Lücke zu schliessen, wurde 1987 in Mailand ein Symposium über diese Zeit und besonders über einen ihrer wichtigsten Vertreter, Paul Hindemith, veranstaltet. Der vorliegende Band enthält die dort gehaltenen Referate.

Es sei vorweggenommen, dass dieses Buch dasselbe Problem aufweist, das meiner Meinung nach an vielen aus Symposien hervorgegangenen Büchern haftet: Viele Beiträge wirken wie ein Haufen disparater, von vielen dünnen

roten Fäden zusammengehaltener Gedanken. Der Titel eines Beitrages scheint manchmal sogar nur ein Vorwand zu sein, um die Belesenheit und das Allgemeinwissen des Referenten unter Beweis zu stellen. Das lässt einen bitteren Nachgeschmack zurück. Das Buch hat mich jedoch noch aus einem anderen Grund enttäuscht: Von den zwanzig Beiträgen werfen nur drei einen Blick auf die Noten von Hindemiths Kompositionen. Selbstverständlich ist es sinnvoll, die verschiedenen Facetten einer kompositorischen Tätigkeit zu erhellen; selbstverständlich müssen nicht alle Forscher eine musikalische Analyse liefern. Dennoch finde ich es bedenklich, dass ein Buch, das einem Komponisten gewidmet ist, so wenig Platz für das von ihm geschaffene Material reserviert: seine Noten, seine Musik. Die meisten Erkenntnisse werden aus philosophisch-ästhetischen Diskussionen gewonnen. Was aber die Noten dazu «meinen» bleibt ausgespart. In dieser Hinsicht spiegelt das Buch die heutige Situation der Hindemith-Forschung wider, der es an analytischen Auseinandersetzungen allzusehr fehlt. Auf die Beiträge im einzelnen einzugehen wäre, schon ihrer Anzahl wegen, wenig sinnvoll. Statt dessen seien hier diejenigen besprochen, die mich am meisten angesprochen haben.

Vom Herausgeber, Carlo Piccardi, stammt der umfangreichste Aufsatz des Bandes. Es ist ein interessanter und äusserst gut dokumentierter Beitrag zum Verständnis der musikalischen Theaterkultur in der Weimarer Republik und zur selben Zeit in Frankreich. Die Unterschiede zwischen den beiden Ländern sind frappant: In Frankreich bleibt das Theater eine Domäne der Adligen, der kunstfreundlichen Mäzene. Das Neue ist hier einer Elite vorbehalten. Anders die Situation in Deutschland: Dank der aus dem ersten Weltkrieg hervorgegangenen geschichtlichen Umwälzungen, des damit verbundenen gesellschaftlichen Demokratisierungsprozesses und der grosszügigen staatlichen Subventionierung kann das deutsche Musiktheater den Versuch unternehmen, ein immer breiteres Publikum zu erreichen, indem es ihm – das macht das Ganze interessant – ständig neue Opern anbietet. Beeindruckend ist Piccardis Aufzählung der Uraufführungen in dieser Zeit. Die höchste Anzahl wird 1927 mit 53 erreicht. Die Lektüre des Textes von Piccardi hat mich neugieriger auf diese in Vergessenheit geratene Produktion gemacht. Stephen Hinton entwickelt die These, mit den Laienstücken habe sich Hindemith die Grundlage für eine neue kompositorische Schreibweise geschaffen. Diese Perspektive ist interessant und meiner Meinung nach vielversprechend: Hier wird die pädagogische Beschäftigung des Komponisten nicht als Moment der «Niederlage» (Hindemith muss einfache Musik schreiben und wird dadurch uninteressant, banal), sondern als konstruktives Moment betrachtet. Es wird also versucht, eine

Stiländerung zu verstehen, ohne sie von vornherein ästhetisch als misslungen abzustempeln und deswegen zu bagatellisieren. Dennoch überzeugt mich die Begründung dieser These bei Hinton nicht ganz. Er beschreibt die Unterschiede zwischen dem früheren und späteren Stil wie folgt: «Un paragone tra la Kammermusik n° 2 e la n° 7, composte rispettivamente nel 1924 e nel 1927, può qui servire ad illustrare taluni considerevoli mutamenti nello sviluppo compositivo di Hindemith, rivelando una tendenza verso una maggior coerenza e definizione formale, che va di pari passo con la crescente importanza attribuita alla dimensione verticale. Ciò promuove di converso la creazione di un più forte senso dei centri tonali, con l'inclusione di consonanze più tradizionali sui tempi forti, come pure la preparazione di cadenze che servono altresì ad articolare avvenimenti formali». Diese Ansichten finde ich fragwürdig: Ein stärkeres tonales Zentrum in der siebten Kammermusik im Vergleich zur zweiten konnte ich in den Partituren und beim Hören der beiden Kompositionen nicht finden. Hinzu kommt, dass z.B. die vierte, der ersten Schreibweise angehörende Kammermusik gerade deutliche tonale Zäsuren und Zentren aufweist, wie im zweiten Satz, der in seinem tonalen Plan stark an eine Sonatensatzform erinnert. Hinton zieht hier allzu voreilige Schlussfolgerungen aus seiner These, ohne sich eigentlich mit der Musik konsequent auseinanderzusetzen. Ausserdem lässt die Beschreibung der neuen Schreibweise Hindemiths bei Hinton den Eindruck entstehen, diese sei durchdachter als die alte. Es ist eine These, der man in der Hindemith-Rezeption oft begegnet: Die Jugendwerke (bis in die 30er Jahre) sind der Ausdruck eines bloss intuitiv schreibenden Komponisten, der später anfängt, sein Schaffen zu reflektieren. Hinton betrachtet diese Entwicklung mit «Sympathie». Er bewertet das positiv, was andere zur Behauptung veranlasst, das Reflektieren habe dem Komponisten mehr geschadet als geholfen, und sie deshalb die frühen Werke den späteren entschieden vorziehen lässt. Trotz der unterschiedlichen Bewertung bleibt die Interpretation der kompositorischen Entwicklung Hindemiths dieselbe. Die Frage bleibt, inwieweit sie sich analytisch belegen lässt.

In dieser Hinsicht finde ich den Aufsatz Ludwig Finschers über die Bedeutung der Kammermusik innerhalb des Jugendwerks von Hindemith anregend. Finscher bespricht die Kompositionen vorwiegend aus einer formalen Perspektive und zeigt, wie Hindemith in seinen frühen Kammermusikstücken verschiedene Lösungen ausprobierte und auch originelle Formen kreierte. Dadurch liefert er meiner Meinung nach ein differenzierteres Bild des jungen Komponisten: eines Komponisten nämlich, der durchaus über sein kompositorisches Schaffen nachdenkt, ohne seine Originalität einbüßen zu müssen.

Marco Stocco